



PETER TEPE

Über Konzepte der künstlerischen Forschung 4

*Zu Janet Ritterman/Gerald Bast/Jürgen Mittelstraß (Hg.): Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein?*¹

Inhalt

Vorbemerkung	1
1. Zum Vorwort	2
2. Jürgen Mittelstraß: <i>Kunst und Forschung: Eine Einführung</i>	2
3. Henk Borgdorff: <i>Wo stehen wir in der künstlerischen Forschung?</i>	3
3.1 Einstieg	4
3.2 Forschung im weiteren und im engeren Sinn	5
3.3 Künstlerische Forschung als neues Paradigma	6
3.4 Reformulierungen	7
4. Gerald Bast: <i>Können Forscher Künstler sein? Eine notwendige Abhandlung über das Selbstverständliche</i>	8
4.1 Einstieg	8
4.2 Rückgriff auf Oswald Oberhufer	9
4.3 Warum künstlerische Forschung?	9
4.4 Annäherung zwischen Wissenschaft und Kunst	10
5. Diskussion einzelner Aspekte	11
5.1 Hans-Peter Schwarz	12
5.2 Peter Dejjans	12
5.3 Georg Schulz/Robert Höldrich	14
6. Die bislang behandelten Konzepte der künstlerischen Forschung im Überblick	15

Vorbemerkung

Meine Ziele und die Vorgehensweise sind ausführlich dargelegt in *Über Konzepte der künstlerischen Forschung: Programm der Reihe*². Ich wähle aus einem Sammelband diejenigen Texte aus, welche als Beiträ-

¹ Wien 2011. Zitate aus diesem Buch werden im Fließtext durch in runden Klammern nachgestellte Seitenangaben nachgewiesen. Alle Beiträge sind sowohl auf Deutsch als auch auf Englisch zugänglich; ich konzentriere mich, dem Programm der Reihe folgend, auf die deutschen Fassungen.

² In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (02.05.2021), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/konzepte-kuenstle>

ge zu drei Diskursen eingeordnet werden können: zum *bildungstheoretischen* Diskurs, zur Kunsttheorie, welche eine *Theorie und/oder Methodologie* der künstlerischen Forschung zumindest ansatzweise entfaltet, und zum *Kunstprogramm* der künstlerischen Forschung, wie es bei einzelnen Künstlerinnen und Künstlern wirksam ist. Zu meinen Zielen gehört es auch, Möglichkeiten der Zusammenarbeit auszuloten und zur Weiterentwicklung bestimmter Überlegungen beizutragen. Auf der anderen Seite bemühe ich mich, die mir problematisch erscheinenden Thesen überzeugend zu kritisieren. In der aktuellen Lieferung 4 geht es um den von Janet Ritterman, Gerald Bast und Jürgen Mittelstraß herausgegebenen Band *Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein?*, der 2011 veröffentlicht worden ist.

1. Zum Vorwort

Dass der bildungspolitische Diskurs in diesem Sammelband eine zentrale Rolle spielt, deutet sich schon dadurch an, dass er die Tagung *Kunst und Forschung* des österreichischen Wissenschaftsrates, die 2008 stattfand, dokumentiert. Nachgedacht wird über die „sechs staatlich finanzierte[n] Kunstuniversitäten“ (7), die es in Österreich gibt. Für den bildungspolitischen Diskurs in diesem Land ist „der Begriff der Forschung in Verbindung mit dem Begriff der Entwicklung und Erschließung der Künste“ (7) ein wichtiges Thema. „Im August 2008 hatte das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung ein neues Programm zur Entwicklung und Erschließung der Künste (PEEK) initiiert.“ (8) Wenn gezeigt wird, „wie unterschiedliche Formen von Forschung in Kunstuniversitäten (oder vergleichbaren Institutionen) anderer europäischer Länder praktiziert werden und welche staatliche Unterstützung diese erhalten“ (8), so wird mit einem bildungspolitischen Begriff der künstlerischen Forschung (bzw. der Forschung in der Kunst) gearbeitet, der *von oben festgelegt* wird. Unter künstlerischer Forschung wird eine *auf bestimmte Weise organisierte Ausbildung und Tätigkeit* an Kunstuniversitäten/Kunsthochschulen verstanden.

Zwar hat das bildungspolitische Verständnis von künstlerischer Forschung seine Berechtigung, aber es ist eigens zu prüfen, ob die in diesem Diskurs erfolgenden begrifflichen Festlegungen *kunsttheoretisch haltbar* sind, und es muss von vornherein als unwahrscheinlich gelten, dass die einzelnen Künstlerinnen und Künstler, die ihre Praxis der künstlerischen Forschung zuordnen, durchweg dem bildungspolitischen Verständnis von künstlerischer Forschung folgen.

2. Jürgen Mittelstraß: *Kunst und Forschung: Eine Einführung*³

In seiner Begrüßungsrede geht Jürgen Mittelstraß auf die Entwicklung der österreichischen „Kunsthochschulen zu Kunstuniversitäten“ und „Überlegungen zum Forschungsbegriff in den Kunstuniversitäten“ (14) ein. „Schon im Bundesgesetz über die Organisation der Universitäten der Künste (KUOG) von 1998 wurde den Kunstuniversitäten neben der *Entwicklung und Erschließung der Künste* auch *Forschung* als Aufgabe zugewiesen“; damit „fielen auch die Kunstuniversitäten unter einen Forschungsbegriff, der bisher allein auf die wissenschaftlichen Universitäten zutraf“ (14). Politische Instanzen spielen bei dieser Ausweitung des Forschungsbegriffs eine zentrale Rolle: Sie ist *politisch gewollt* – man *will* die Kunstuniversitäten „mit derselben institutionellen Elle [...] messen wie die wissenschaftlichen Universitäten“ (14).

Der Wissenschaftsrat plädiert

für einen *offenen Forschungsbegriff*. Es ist ein Begriff, der sich nicht, wie sonst üblich, am Forschungsbegriff der Naturwissenschaften oder, allgemein, der empirischen Wissenschaften orientiert und damit starke methodologische Festlegungen mit sich bringt, sondern der alle Formen eines methodisch, d.h. durch die Existenz von bestimmten Verfahren bestimmten Kennenlernens bzw. Herstellens von Gegenständen und deren reflektierten Erkennens umfasst. Im Unterschied zum wissenschaftlichen Erkennen, das auf ein begrifflich organisiertes Wissen führt, führt das künstlerische Erkennen auf ein sinnlich organisiertes Wissen. Entsprechend unterscheiden sich auch die Forschungsbegriffe. (15)

rischer-forschung-programm/.

³ In: Ritterman/Bast/Mittelstraß (Hg.): *Kunst und Forschung* (wie Anm. 1). S. 13–16.

Aus meiner Sicht ist es – wie bereits in den Lieferungen 1–3⁴ mehrfach bemerkt – unproblematisch, neben einem *engeren* Forschungsbegriff, der an den empirischen Wissenschaften orientiert ist, einen *weiteren* Forschungsbegriff einzuführen. Dabei kann man sich auch auf den Sprachgebrauch berufen: So sagt man z.B., dass der Detektiv *Nachforschungen anstellt*; das kann man auch so ausdrücken, dass der Detektiv ein Forscher im weiteren Sinn ist.

Die Auskunft des Wissenschaftsrats verfolgt nun offenkundig das Ziel, einen Forschungsbegriff zu etablieren, der speziell für die *Kunstuniversitäten* verwendbar ist, denen man ja „Forschung als Aufgabe zugewiesen“ hat. Damit wird jedoch *von oben* eine Position vorgegeben, die auf wissenschaftlicher Ebene zu Problemen führt: Es wird nämlich ohne zureichende Begründung behauptet, dass das künstlerische „Herstellen[] von Gegenständen“ ein „Erkennen“ ist, das zu einem „sinnlich organisierte[n] Wissen“ führt. Alternative Charakterisierungen der künstlerischen Tätigkeit werden an dieser Stelle nicht erwogen, geschweige denn entkräftet. Das ist eine *Einmischung der Bildungspolitik in die Wissenschaft*, die ich etwas genauer beleuchten möchte:

- Mit der „Entwicklung der Kunsthochschulen zu Kunstuniversitäten“ wird das Ziel verfolgt, diese „mit den wissenschaftlichen Universitäten gleich[zustellen]“ (14) – sie als gleichermaßen wichtig und wertvoll zu positionieren. Wissenschaft und Kunst werden als *gleichwertig* betrachtet.
- Man sucht nun nach einer Möglichkeit, die (auch von mir akzeptierte) Gleichwertigkeitsthese zu *begründen*, und greift zu diesem Zweck auf den Forschungsbegriff zurück. Man denkt etwa so: Das Ziel, die Gleichwertigkeit von Wissenschaft und Kunst zu begründen, lässt sich erreichen, wenn man sowohl Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern als auch Künstlerinnen und Künstlern zuschreiben kann, etwas *gemeinsam* zu haben, nämlich Forschung zu betreiben. Aus diesem Ansatz ergibt sich sogleich die Notwendigkeit, zwischen *wissenschaftlicher* und *künstlerischer* Forschung zu unterscheiden. Die Botschaft lautet: Auch die Künstler forschen – aber auf andere Weise als die Wissenschaftler. Diese Grundidee wird dann in den verschiedenen Konzepten der künstlerischen Forschung auf diese oder jene Weise ausbuchstabiert.
- Dieser Ansatz stimmt mit den eigenen bildungspolitischen Vorgaben und Zielen überein und wird daher massiv gefördert. Von den auf der wissenschaftlichen Ebene auftretenden Problemen wird angenommen, dass sie sich *irgendwie* lösen lassen. Bezogen auf die von Mittelstraß referierte Auskunft des Wissenschaftsrats besagt das: Man glaubt, die Rede vom „künstlerische[n] Erkennen“ und vom „sinnlich organisierte[n] Wissen“ werde sich schon befriedigend explizieren lassen.⁵
- Wissenschaftliche Alternativen werden nicht in Erwägung gezogen. Nach meiner Auffassung lässt sich die Gleichwertigkeit von Wissenschaft und Kunst auf andere und überzeugendere Weise verteidigen als durch das Postulat eines besonderen Typs von Forschung, der ganz anders als der wissenschaftliche ist. Das habe ich im Kommentar zu einem Aufsatz von Nina Malterud (vgl. Lieferung 3, Kapitel 2) dargelegt.⁶

⁴ P. Tepe: *Über Konzepte der künstlerischen Forschung 1. Zu Anton Rey/Stefan Schöbi* (Hg.): Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven. In: *Mythos-Magazin* (Apr. 2021), online unter http://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung1.pdf; ders.: *Über Konzepte der künstlerischen Forschung 2.1. Zu Elke Bippus* (Hg.): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. In: *Mythos-Magazin* (Jul. 2021), online unter http://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung2-1.pdf; ders.: *Über Konzepte der künstlerischen Forschung 2.2. Zu Elke Bippus* (Hg.): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. In: *Mythos-Magazin* (Okt. 2021), online unter http://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung2-2.pdf und ders.: *Über Konzepte der künstlerischen Forschung 3. Zu Corina Caduff/Fiona Siegenthaler/Tan Wälbli* (Hg.): Kunst und Künstlerische Forschung. In: *Mythos-Magazin* (Jan. 2022), online unter http://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung3.pdf.

⁵ Janet Ritterman spricht in ihrem einführenden Text *Ziele* (S. 21–24) von „der wachsenden Überzeugung, dass Forschung, die grundsätzlich künstlerisch ist [...], Wissen schaffen kann.“ (23)

⁶ Meine Gegenführung beruht *nicht* auf der generellen Annahme, „dass Kunst mit Wissen nichts zu tun habe“ (23; Ritterman). Wenn von einem „Wissen“ gesprochen wird, „das jenseits von Worten liegt“ – von „*tacit knowledge*“ (23) –, so sind zumeist *stillschweigend akzeptierte Hintergrundüberzeugungen*, auch solche wertender Art, gemeint.

Mittelstraß greift dann die auf Christopher Frayling zurückgehende Unterscheidung zwischen „Forschung *über* Kunst, [...] Forschung *durch* Kunst und [...] Forschung *in* der Kunst“ (15) auf; vgl. meine Diskussion von Henk Borgdorffs Verständnis in Lieferung 1, Kapitel 1. Darauf gehe ich jetzt nicht weiter ein.

3. Henk Borgdorff: Wo stehen wir in der künstlerischen Forschung?⁷

Zwei Texte von Henk Borgdorff habe ich bereits in den Lieferungen 1 und 3 diskutiert: *Die Debatte über Forschung in der Kunst* und ausgewählte Passagen aus *Künstlerische Forschung als Grenzarbeit*. Auf in weiteren Sammelbänden publizierte Aufsätze Borgdorffs wollte ich eigentlich nur noch am Rande eingehen. Dass ich *Wo stehen wir in der künstlerischen Forschung?* nun doch etwas intensiver, jedoch selektiv kommentiere, ist auf die neue Einsicht zurückzuführen, dass dieser Text es ermöglicht, meine Kritikstrategie zu präzisieren.

Wenn drei Diskurse zu unterscheiden sind – erstens bildungspolitische Konzepte der künstlerischen Forschung, zweitens Kunsttheorien, welche um den Begriff der künstlerischen Forschung kreisen, sowie drittens vielfältige individuelle Positionen von Künstlerinnen und Künstlern, die ihr Tun als künstlerische Forschung begreifen –, so sollte der Kommentar bei besonders wichtigen Passagen eine *Diskurszuordnung* vornehmen. Zu kritisieren ist die *Vermengung der Diskurse*: So ist es etwas anderes, das Kunststudium neu zu gestalten, als eine wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Kunsttheorie zu entwickeln; Aussagen, die Diskurs 1 zuzuordnen sind, sollten nicht auftreten, als würden sie zu Diskurs 2 oder 3 gehören usw.

3.1 Einstieg

„Künstlerische Forschung ist ein faszinierendes, aber auch kontroverses Thema. Es gibt unterschiedliche Ansichten darüber, was dieser Begriff umfasst. Es gibt unterschiedliche Ansichten darüber, was dieser Begriff umfasst. Manche bezweifeln sogar, ob es überhaupt so etwas wie ‚künstlerische Forschung‘ gibt. Andere, sowohl im universitären Umfeld als auch in der Kunstwelt, lehnen das Phänomen ganz ab.“ (29)

Die Unterscheidung zwischen drei Diskursen kann dazu beitragen, die Diskussion über künstlerische Forschung zu versachlichen. In Diskurs 1 wird für eine *bestimmte Art der Ausbildung an Kunsthochschulen* plädiert. In Diskurs 2 wird die künstlerische Forschung als *Kunst bestimmter Art* betrachtet, welche von Kunst anderer Art abzugrenzen ist. In Diskurs 3 werden die *Positionen einzelner Künstlerinnen und Künstler* genauer erfasst.

Ich bezweifle nicht, dass es „so etwas wie ‚künstlerische Forschung‘ gibt“ und lehne keineswegs „das Phänomen ganz ab“. Meine Kritik richtet sich überhaupt nicht gegen Diskurs 3 – gegen das, was einzelne Künstlerinnen und Künstler unter künstlerischer Forschung verstehen und in ihrer Arbeit realisieren, sondern gegen einige Thesen und Argumente, die den Diskursen 1 und 2 zugeordnet werden können.

Borgdorff weist darauf hin, dass die künstlerische Forschung auch eine *Anerkennung und Rückendeckung* „von Seiten staatlicher Stellen [genießt], die dieses neue Forschungsfeld durch legislative Maßnahmen und finanzielle Förderung unterstützen“ (29). Er vertritt auch die *Auffassung*, dass „künstlerische Forschung, wie jede andere Forschung, langfristige finanzielle Unterstützung erhalten“ (30) sollte.

Die praktische Umsetzung bildungspolitischer Konzepte im Allgemeinen und solcher der künstlerischen Forschung im Besonderen erfolgt in der Regel durch staatliche Instanzen; daher werden sich Vertreter von Diskurs 1 um die Unterstützung staatlicher Stellen bemühen, insbesondere um „legislative Maßnahmen und finanzielle Förderung“.

Einzelne Künstlerinnen und Künstler, die sich der künstlerischen Forschung zurechnen, werden sich z.B. auf Stipendien bewerben, die auf diese Gruppe zugeschnitten sind.

Zum „Ausdruck ‚künstlerische Forschung‘“ heißt es:

„Es gibt eine Reihe von Ausdrücken für diesen Forschungstyp, aber ‚künstlerische Forschung‘ (artistic research) ist derzeit die am weitesten verbreitete Bezeichnung. Im französischsprachigen Kanada wird häufig der Ausdruck ‚recherche-création‘ verwendet. In der Welt der Architektur und des Produktdesigns wird oft von ‚research by design‘ gesprochen. Brad Haseman in Australien hat den Ausdruck ‚performative research‘ vorgeschlagen, um das neue Paradigma von anderen qualitativen Forschungsparadigmen abzugrenzen. In Großbritannien werden häufig die Ausdrücke ‚practice-based research‘ und auch immer mehr ‚practice-led research‘ benutzt, besonders von Förderstellen wie dem Arts and Humanities Research Council. Manchmal spricht man auch von ‚practice as research‘, um die zentrale Stellung der künstlerischen Praxis in dieser Art von Forschung hervorzuheben. Der Ausdruck ‚research in and through art practice‘ dient bisweilen dazu, diesen Forschungstyp von reiner Praxisforschung oder Forschung für die Kunstpraxis zu unterscheiden. All diesen Begriffen gemeinsam ist die Verwendung des Wortes ‚Forschung‘ bzw. ‚research‘“ (31).

⁷ In: Ritterman/Bast/Mittelstraß (Hg.): *Kunst und Forschung* (wie Anm. 1) S. 29–55.

Das ist eine nützliche Erweiterung der in den Lieferungen 1–3 zitierten Formulierungen. Für die kritische Diskussion sind die vielfältigen *Benennungen* indes von untergeordneter Bedeutung – entscheidend ist, ob das jeweilige Konzept einer kritischen Prüfung standhält.

3.2 *Forschung im weiteren und im engeren Sinn*

Borgdorff referiert eine verbreitete Auffassung: „Forschung im emphatischen Sinne ist eine Aktivität, die traditionellerweise etwas bezeichnet, das in Universitäten und Industrielabors geschieht, und nicht etwas, das Menschen tun, wenn sie Kunst praktizieren oder lehren.“ (31)

Die Positionen künstlerischer Forschung grenzen sich von dieser Sichtweise ab und *erweitern* den Forschungsbegriff, sodass man auch von denen, die Kunst machen, sagen kann, dass sie forschen, wenngleich auf andere Weise als Wissenschaftler. Nach meiner Auffassung ist die Erweiterung eines vor allem auf die Erfahrungswissenschaften (und die Mathematik) zugeschnittenen Forschungsbegriffs sinnvoll – die von Borgdorff und anderen vorgenommene Weichenstellung erweist sich bei genauerer Analyse jedoch als problematisch, und das bringt mich dazu, für eine *andersartige Erweiterung des Forschungsbegriffs* zu plädieren. Zunächst zu den Defiziten, wobei ich mich auf die Erfahrungswissenschaften als Gegenpol beschränke:

- Wird behauptet, dass nicht nur in den an den Universitäten beheimateten erfahrungswissenschaftlichen Disziplinen und den deren Erkenntnisse praktisch anwendenden Industrielabors geforscht wird, sondern z.B. auch in der Kunst, so ist zu überlegen, wie ein erweiterter Forschungsbegriff sinnvoll gebildet werden kann. Dann ist zu prüfen, ob dieser Begriff *nur* auf die Kunst anwendbar ist oder ob man auch von anderen Lebensbereichen sagen kann, dass das, was die Menschen in ihnen tun, als Forschung im erweiterten Sinn verstanden werden kann. Eine solche *allgemeiner ansetzende* Reflexion findet sich bei Borgdorff und den anderen in meiner Reihe bislang diskutierten Theoretikern der künstlerischen Forschung nicht. Ohne nähere Prüfung wird der Kunst in dieser Hinsicht ein *Alleinstellungsmerkmal* zugesprochen: Die Forschung im erweiterten Sinn wird als etwas betrachtet, das sich *nur* in der Kunst finde.
- Es wird nicht nur eine ungeprüfte Engführung des erweiterten Forschungsbegriffs vorgenommen, sondern diese ist auch *interessegeleitet*. Man betrachtet die Künste als den Erfahrungswissenschaften gleichwertig und sieht in der Einführung eines erweiterten Forschungsbegriffs ein Mittel, um diese Gleichwertigkeit zu demonstrieren. Man *will* einen erweiterten Forschungsbegriff etablieren, der *speziell auf die Kunsthochschulen zugeschnitten ist*, denen man in einigen Fällen – vergleiche den Mittelstraß-Kommentar in Kapitel 1 – „Forschung als Aufgabe zugewiesen“ (14) hat.
- Ferner dient die Engführung des erweiterten Forschungsbegriffs dem Zweck, den Topf der *Forschungsgelder* nun auch für die Finanzierung künstlerischer Projekte zu nutzen, nämlich solcher, die als *künstlerische Forschungen* gelten können. Generell gilt: Die starke Bindung an eine bestimmte Interessenlage führt in allen Lebensbereichen häufig dazu, dass kognitive Schwächen bestimmter Thesen und Argumente unerkannt bleiben oder gezielt verschleiert werden.⁸

Meine Gegenführung geht bei der Bildung eines erweiterten Forschungsbegriffs anders vor: Erstens wird beim *Sprachgebrauch* angesetzt, um zu klären, ob sich dort Elemente finden, die für einen solchen Begriff verwendet werden können. Zweitens werden Künstlerinnen und Künstler, die sich der künstlerischen Forschung zurechnen, nach ihrem Verständnis der künstlerischen Forschung gefragt – von der Vermutung geleitet, dass sie *Unterschiedliches* darunter verstehen; das ist dann bei der Begriffsbildung zu berücksichtigen. Drittens wird untersucht, ob sich Entsprechungen zu dem, was jeweils als künstlerische Forschung verstanden wird, auch in anderen Lebensbereichen finden; dadurch wird geklärt, ob der Kunst das genannte Alleinstellungsmerkmal zukommt, d.h., ob nur sie Ort der Forschung im erweiterten Sinn ist. Im ersten Borgdorff-Kommentar in Lieferung 1, Kapitel 1 habe ich meine Gegenführung im Einzelnen durchexerziert; ich verweise darauf und erinnere nur an einige Hauptlinien.

Künstlerinnen und Künstler verstehen unter künstlerischer Forschung unter anderem, dass Recherchen bestimmter Art unternommen werden, dass über die Prämissen des eigenen Tuns nachgedacht wird, dass man etwas Neues herstellen will. Begreift man das als Beispiele für Forschung im weiteren Sinn, so gilt, dass diese nicht nur in der Kunst, sondern auch in verschiedenen nichtwissenschaftlichen Lebensbereichen betrieben wird. Die Kunst ist somit – anders als (zumeist implizit) angenommen wird – nicht der alleinige Ort der Forschung im weiteren Sinn. Und das bedeutet auch, dass die damit zusammenhängenden interessegeleiteten Konstruktionen hinfällig sind. So ist es z.B. nicht sinnvoll zu fordern, dass alle Formen der Forschung im weiteren Sinn auf eine *mit den Erfahrungswissenschaften vergleichbare Weise* finanzielle Unterstützung erhalten sollten.

Unter Forschung im engeren Sinn verstehe ich das erfahrungswissenschaftlichen Prinzipien folgende Vorgehen (auf die Geistes- bzw. Kulturwissenschaften gehe ich an anderer Stelle näher ein). Unter Forschung im weiteren Sinn verstehe ich demgegenüber Aktivitäten wie die genannten, die in verschiedenen Lebensbereichen und auch in der Kunst auftreten. Ich erinnere an den Detektiv, der *Nachforschungen* darüber anstellt, ob sein Auftraggeber von seiner Gattin betrogen wird, und an den Bäcker, der eine neue Brotsorte kreieren will. Die auf der Engführung beruhende Position „Forschung geschieht nicht nur in der Wissenschaft, sondern auch in der Kunst“ ist problematisch, da sie erstens

⁸ Vgl. P. Tepe: *Ideologie*. Berlin/Boston 2012, Kapitel 4: *Erkenntniskritische Ideologieforschung*.

andere Formen der Forschung im weiteren Sinn ausblendet, und da sie zweitens die künstlerische Forschung im weiteren Sinn als *Entsprechung zur wissenschaftlichen Forschung im engeren Sinn* auffasst. Wenn Forschung im weiteren Sinn in verschiedenen nichtwissenschaftlichen Lebensbereichen vorkommt, dann ist es auch verfehlt, die Gleichwertigkeit von Wissenschaft und Kunst dadurch begründen zu wollen, dass man *exklusiv* der Kunst zuschreibt, Forschung im weiteren Sinn zu praktizieren.

3.3 Künstlerische Forschung als neues Paradigma

„So wie ich den Begriff ‚Paradigma‘ einsetze, bezeichnet er einen konzeptuellen und institutionellen Rahmen, der seine eigenen Praktiken, Terminologien und Theorien hat. Stabilität erhält ein solcher Rahmen durch die folgenden Elemente: 1. Institutionen und Organisationen, die das Paradigma unterstützen und es legitimieren; 2. Publikationen in Büchern und Zeitschriften, die die Grundprinzipien des Paradigmas erklären und die Forschungsergebnisse zugänglich machen; 3. Konferenzen, bei denen neueste Entwicklungen innerhalb des Paradigmas vorgestellt und präsentiert werden; 4. Regierungs- und Förderstellen, die das Paradigma formal und materiell unterstützen; 5. Hochschulbildungseinrichtungen, die das Paradigma vermitteln und Neulinge damit bekannt machen.“ (33f.)

Ich reformuliere die angesprochenen Punkte etwas: Es ist gelungen, erstens „Institutionen und Organisationen“ zu gewinnen bzw. aufzubauen, welche die Konzepte der künstlerischen Forschung unterstützen. Zweitens werden diese Konzepte durch „Bücher[] und Zeitschriften“ einer breiteren Öffentlichkeit vermittelt. Drittens finden „Konferenzen“ statt, die unter anderem zur Weiterentwicklung der Konzepte führen. Viertens ist es gelungen, „Regierungs- und Förderstellen“ als Unterstützer zu gewinnen, und fünftens sind „Hochschuleinrichtungen“ gemäß diesen Konzepten reformiert worden, sodass sie diese in der Ausbildung vermitteln.

Das ist eine beeindruckende Erfolgsgeschichte. Diese unterscheidet sich signifikant von der Erfolgsgeschichte einer sich durchsetzenden neuen Kunstströmung oder -richtung, obwohl die künstlerische Forschung *auch* als variantenreiche neue Kunstströmung betrachtet werden kann: Eine neue Kunstströmung zieht z.B. in der Regel keine breiter angelegte Reform der Kunstausbildung nach sich. Aus Borgdorffs weiteren Ausführungen zum „konzeptuellen und institutionellen Rahmen“ geht hervor,⁹ dass der Gesamtkomplex der künstlerischen Forschung deutlich mehr umfasst als eine neue Kunstströmung.

Nun zum Thema „Künstlerische Forschung und Kunstpraxis“ (40):

„Heutzutage sind Künstler und Künstlerinnen das, was Donald Schön ‚reflektierende Praktiker‘ genannt hat. Die gegenwärtige Dynamik in der Kunstwelt zwingt Künstler und Künstlerinnen dazu, ihre Arbeit zu kontextualisieren und sich im Verhältnis zu ihren Kollegen und Kolleginnen, zu gegenwärtigen Trends und Entwicklungen in der Kunstpraxis, zu großen Auftraggebern und zum breiten Publikum zu positionieren. [...] Die Kunst (nicht nur die Konzeptkunst) ist höchst reflektiert, obwohl präreflektierte (stillschweigende) Aspekte in Produktion und Rezeption durchaus auch vorhanden sind.“ (40f.)

Die an Hochschulen ausgebildeten Künstlerinnen und Künstler sind sicherlich zum größten Teil *reflektierende Praktiker* in dem Sinn, dass sie – in allerdings variierendem Ausmaß – fähig sind, „ihre Arbeit zu kontextualisieren“ und z.B. anzugeben, wie diese sich „zu gegenwärtigen Trends und Entwicklungen in der Kunstpraxis“ verhält. Das unreflektierte bzw. naive oder präkritische Drauflosproduzieren ist in den Kunstwelten in der Tat „ein Ding der Vergangenheit“ (40). Die unstrittige „Reflektiertheit der Kunst“ führt aber nicht *zwangsläufig* zur Herausbildung von Konzepten der künstlerischen Forschung – es gibt auch andere Optionen.

„Der Druck des Marktes und der Kunstproduktion lässt Künstlern wenig Raum, für ein ‚Innehalten und Nachdenken‘ über ihr Tun. Viele Künstler und Künstlerinnen müssen als Freischaffende auf dem Markt der ‚Kreativindustrie‘ operieren, einem Markt, der nicht auf Reflexion ausgerichtet ist, aber von seinen Lieferanten einen ständigen Strom neuer Produkte und Projekte erwartet. Die Einführung der künstlerischen Forschung an den Kunsthochschulen wäre mit der Schaffung eines geschützten Raumes gleichzusetzen, in dem Künstler und angehende Künstler sich entfalten und damit zur Entwicklung der Kunst beitragen können.“ (41)

Hier bedarf es weiterer Differenzierung:

- Es ist richtig, dass viele freischaffende Künstler, die sich auf dem Kunstmarkt etablieren bzw. die dort erreichte Position sichern und weiter ausbauen wollen, unter einem hohen Produktionsdruck stehen, der mit dem Wunsch, über das eigene Tun intensiver nachzudenken, in Konflikt gerät.
- Borgdorff erweckt jedoch den unzutreffenden Eindruck, die „Schaffung eines geschützten Raumes“ für die Reflexion über das eigene Tun werde erst durch „Einführung der künstlerischen Forschung an den Kunsthochschulen“

⁹ Einige Beispiele: „In der Hochschulausbildung fasst künstlerische Forschung Fuß in den Kunsthochschulen sowie in post-akademischen Instituten. [...] Eine wachsende Zahl von Fachzeitschriften veröffentlicht Texte zu künstlerischer Forschung. [...] Die Konferenzbände bilden einen wachsenden Textkorpus, der die Debatte über die künstlerische Forschung unterfüttert. Gleichzeitig suchen die Teilnehmer und Teilnehmerinnen nach alternativen Wegen der Präsentation, Dokumentation und Verbreitung, die mit der Praxis der künstlerischen Forschung kompatibler sind. [...] Die nationalen Wissenschafts- und Forschungsräte und Förderstellen sind der künstlerischen Forschung gegenüber zunehmend positiv eingestellt [...]. Künstlerische Forschung hat Eingang in die europäische Kunsthochschulausbildung gefunden [...]. Ein wichtiges Thema ist die Einführung eines dritten Studienganges in der Kunstausbildung, das in der Form eines Doktoratslehrgangs und manchmal in Form eines Fellowship-Programms ablaufen kann.“ (34–38)

möglich. Tatsächlich hat es an Kunsthochschulen einen solchen Freiraum immer schon gegeben. Welchen Umfang der jeweiligen Raum für das „Innehalten und Nachdenken“ hat, hing und hängt natürlich auch von der Einstellung der zuständigen Professorinnen und Professoren ab. Borgdorff spricht der künstlerischen Forschung bezüglich des behandelten Punkts eine *Alleinstellung* zu, die ihr nicht zukommt.

• Daher kann man nur sagen, dass *auch* durch praktische Umsetzung von Konzepten künstlerischer Forschung ein „Freiraum für Gedanken“ (41) geschaffen bzw. gesichert werden kann. Und der Satz „Die Kunstwelt hat daher relativ dringenden Bedarf an künstlerischer Forschung“ (41) sollte in diesem Kontext ersetzt werden durch: In der Kunstwelt besteht dauerhaft ein Bedarf an der Existenz eines „geschützten Raumes“ der beschriebenen Art.

3.4 Reformulierungen

Ich übergehe einige Passagen, deren Thesen ich bereits im ersten Borgdorff-Kommentar diskutiert habe¹⁰ und wende mich dem Abschnitt „Die Methodologie der künstlerischen Forschung“ (47) zu:

„Manchmal ist künstlerische Forschung eng mit geisteswissenschaftlicher Forschung verwandt, besonders mit jener im Bereich der Kunst- und Kulturwissenschaften. Diese Disziplinen bieten möglicherweise einen interpretativen Rahmen, der auch der künstlerischen Forschung zugute kommen könnte, wie etwa Hermeneutik, Semiotik, Kritische Theorie oder Kulturanalyse. [...] Und manchmal hat künstlerische Forschung starke Affinität zur Forschung in den Sozialwissenschaften, vor allem ethnographische Forschung oder Aktionsforschung – wobei [...] der Forscher sowohl Teilnehmer als auch Beobachter ist.“ (47)

Die Unterscheidung zwischen drei Diskursen führt zu Reformulierungen und Präzisierungen:

• Es gibt Künstlerinnen und Künstler, die in ihrer künstlerischen Arbeit auf Theorien/Methoden/Ergebnisse dieser oder jener Geistes- bzw. Kulturwissenschaft zurückgreifen. „Künstlerische Forschung“ lässt sich dann präziser bestimmen als *geistes- bzw. kulturwissenschaftsbezogene Kunst*, die von der *naturwissenschaftsbezogenen Kunst* abzugrenzen ist. In Diskurs 3 kann darüber hinaus genauer unterschieden werden zwischen Kunst, die auf diese oder jene Form der Hermeneutik, auf die Semiotik, die Kritische Theorie der Frankfurter Schule oder eine bestimmte Art der Kulturanalyse zurückgreift. „Manchmal ist künstlerische Forschung eng mit geisteswissenschaftlicher Forschung verwandt“ läuft dann hinaus auf: Es gibt geisteswissenschaftsbezogene Kunst, und *einige* dieser Künstlerinnen und Künstler ordnen sich der künstlerischen Forschung zu.

• Es gibt ferner Künstlerinnen und Künstler, die in ihrer künstlerischen Arbeit speziell auf Theorien/Methoden/Ergebnisse dieser oder jener Sozialwissenschaft, z.B. auf Ansätze der „ethnographische[n] Forschung oder Aktionsforschung“ zurückgreifen. Diese lässt sich in Diskurs 3 als soziologie- bzw. ethnologiebezogene Kunst einordnen.

• Davon sind als Kunsttheorien auftretende *Theorien* der künstlerischen Forschung zu unterscheiden, die sich auf bestimmte geistes- bzw. kulturwissenschaftliche sowie soziologische Theorien stützen. Derartige Rückgriffe sind Diskurs 2 zuzuordnen. Während Formen geistes- bzw. kulturwissenschaftsbezogener Kunst zunächst einmal als legitime Optionen zu tolerieren und zu respektieren sind (Kritik kann sich dann allerdings z.B. gegen den künstlerischen Bezug auf eine rassistische Theorie richten), steht eine Kunsttheorie hinsichtlich der Lösung kognitiver Probleme *von vornherein* in einem Konkurrenzverhältnis zu anderen Kunsttheorien. In Diskurs 2 wird anders vorgegangen als in Diskurs 3.

Vor dem Hintergrund meiner Präzisierung erscheint die Behauptung einer *engen Verwandtschaft* zwischen künstlerischer und geistes- und sozialwissenschaftlicher Forschung zumindest als ungenau: Es wird nämlich der – einer anderen Argumentationsebene zuzuordnende – Eindruck erweckt, die *Theorie* der künstlerischen Forschung (speziell die von Borgdorff selbst vertretene Theorie) könne sich auf direkt auf bestimmte Ergebnisse ausgewählter Geistes- und Sozialwissenschaften, die dabei offenbar als hinlänglich gesichert betrachtet werden, stützen. Im Sinne von: Die *Theorie* der künstlerischen Forschung setzt die Arbeit der Hermeneutik, Semiotik usw. in neuartiger Form fort. „Alle diese Untersuchungsformen haben ihren Platz in der neu entstehenden Tradition der künstlerischen Forschung.“ (47)

Ich verdeutliche das an einem Beispiel: Bei einer Künstlerin, die in ihrer Arbeit z.B. auf eine bestimmte Art der Hermeneutik zurückgreift, kann man sich weitgehend darauf konzentrieren zu klären, um welche Art von Hermeneutik es sich handelt (das kann etwa die von Hans-Georg Gadamer entwickelte Theorie sein) und welches künstlerische

¹⁰ Das betrifft vor allem folgende Punkte: „Obwohl künstlerische Forschung sicherlich danach trachtet, unsere Welt mit neuen Kunstwerken und neuen künstlerischen Praktiken zu bereichern, strebt sie zusätzlich nach einem grundlegenden Verständnis von unserer Welt und uns selbst, die wir in diese Kunstwerke und Praktiken eingebettet sind“ (33). Ein „Gutteil der künstlerischen Forschung“ konzentriert sich darauf, „unser Verständnis der Realität und unseres Selbst zu erweitern“ (43). „In der Epistemologie kennt man den Unterschied zwischen dem Wissen, *dass* etwas der Fall ist – theoretisches Wissen, propositionales Wissen, explizites Wissen, fokales Wissen – und dem Wissen, *wie* etwas zu tun und zu erzeugen ist – praktisches Wissen, implizites Wissen, stillschweigendes Wissen. Künstlerische Forschung spielt sich hauptsächlich im letztgenannten Bereich ab. [...] Also könnte man künstlerische Forschung in erster Linie als Artikulation der nicht-propositionalen Formen von Wissen und Erfahrung in und durch die Kunstpraxis beschreiben.“ (46)

Konzept aus dieser Rezeption hervorgeht. Bei einer *Theorie* der künstlerischen Forschung, die sich auf Gadamer's Hermeneutik beruft, ist hingegen unter anderem zu klären, ob die Einwände, die auf wissenschaftlicher Ebene gegen diese Theorie vorgebracht worden sind, bekannt sind und möglicherweise entkräftet werden, ob die Vielfalt der Ansätze, die innerhalb der heutigen Hermeneutik miteinander konkurrieren, berücksichtigt wird und dergleichen mehr. Dass ein *Künstler* (der sich manchmal auch als künstlerischer Forscher versteht) auf Theorien/Methoden/Ergebnisse dieser oder jener Geistes- und Sozialwissenschaft zurückgreift, ist legitim und unproblematisch. Dass ein *Theoretiker der künstlerischen Forschung* Theorien/Methoden/Ergebnisse dieser oder jener Geistes- und Sozialwissenschaft direkt als Stützen seiner eigenen Theorie verwendet, ist hingegen problematisch, wenn dabei ohne nähere Prüfung vorausgesetzt wird, dass es sich um verlässliches, hinlänglich bestätigtes wissenschaftliches Wissen handelt – was in einigen Fällen nicht zutrifft. Borgdorffs Vorgehen in diesem Punkt beruht auf einer *Vermengung der Argumentationsebenen*.¹¹

4. **Gerald Bast: Können Forscher Künstler sein? Eine notwendige Abhandlung über das Selbstverständliche**¹²

4.1 *Einstieg*

„Können Künstler Forscher sein? Diese Frage beschäftigt mittlerweile seit mehr als einem Jahrzehnt mit wachsender Intensität Experten und Expertinnen.“ (169)

Ich empfehle, diese Frage – und Entsprechendes gilt für vergleichbare Fragen – nicht direkt zu beantworten, sondern erst einmal zurückzufragen: Was wird hier unter Forschung verstanden? Ist diese Auskunft erfolgt, so lässt sich die Frage beantworten – aber dann zeigt sich eben auch, dass die Antworten je nach dem vorliegenden Verständnis von Forschung *unterschiedlich* ausfallen. Wird unter künstlerischer Forschung z.B. die *Produktion wissenschaftsbezogener Kunst* verstanden, so gibt es viele Beispiele dafür, dass Künstlerinnen und Künstler in diesem Sinne Forscher sein können.

„Interessanterweise sind es in der Mehrzahl noch Kunstwissenschaftler und Kunstwissenschaftlerinnen, die von Symposium zu Symposium reisen und über künstlerische Forschung [...] publizieren.“ (169) Gerald Bast weist darauf hin, „dass sich Künstler und Künstlerinnen zu diesem Themenkomplex noch in relativ geringer Zahl öffentlich äußern“ (169).

Ich unterscheide, wie man insbesondere in Kapitel 3 sehen kann, zwischen drei Diskursen über künstlerische Forschung: In Diskurs 1 wird für eine *bestimmte Art der Ausbildung an Kunsthochschulen* plädiert. In Diskurs 2 wird die künstlerische Forschung als *Kunst bestimmter Art* betrachtet, welche von Kunst anderer Art abzugrenzen ist. In Diskurs 3 werden die *Positionen einzelner Künstlerinnen und Künstler* genauer erfasst. Dass sich Künstlerinnen und Künstler auf Symposien zur künstlerischen Forschung „zu diesem Themenkomplex noch in relativ geringer Zahl öffentlich äußern“, führe ich darauf zurück, dass zumeist die Diskurse 1 und 2 im Mittelpunkt der Veranstaltungen stehen. Würde dem Diskurs 3 eine eigene Berechtigung eingeräumt, so würden Künstlerinnen und Künstler gezielt aufgefordert, ihr individuelles Verständnis von künstlerischer Forschung zu artikulieren.

Bast beklagt in diesem Zusammenhang „das Fehlen einer *Artistic Community*, die als Pendant zur *Scientific Community* mit der autonomen Vernetzung und Bewertung ihrer Produktion auch Entwicklungsmacht in ihrem eigenen Sektor ausüben könnte.“ (169f.)

Auf das Projekt *Aufbau einer Artistic Community* gehe ich erst etwas später ein.

„Die Wissenschaften haben den Begriff der Forschung für ihren Bereich monopolisiert. Forschung im Zusammenhang mit den Künsten wird in der Regel noch immer als wissenschaftliche (!) Forschung über Kunst oder bestenfalls als wissenschaftliche Forschung mit künstlerischer Illustration gesehen.“ (170)

Im ersten Borgdorff-Kommentar in Lieferung 1, Kapitel 1 habe ich zwischen Forschung im *weiteren* Sinn, die in mehreren Lebensbereichen vorkommt (Beispiele: Recherchen bestimmter Art machen, nach den Prämissen des eigenen Tuns fragen, nach neuen Produkten streben), und Forschung im *engeren* Sinn (für die die Erfahrungswissenschaften und die Mathematik als Beispiele dienen können) unterschieden. Dann gilt:

- Wenn man dieser Unterscheidung folgt, liegt gar keine Monopolisierung des Forschungsbegriffs für die Wissenschaft – oder eine bestimmte Art der Wissenschaft – vor.¹³
- Ich räume ein, dass es Forschung in den Künsten bzw. künstlerische Forschung gibt, lege aber Wert auf die Feststellung, dass sich das, was unter künstlerischer Forschung zu verstehen ist, zumeist genauer bestimmen lässt, in eini-

¹¹ Dass es „zahlreiche Nahbeziehungen zwischen künstlerischer Forschung und anderen Forschungsdomänen“ gibt, reformuliere ich bezogen auf Künstlerinnen und Künstler, die sich als künstlerische Forscher verstehen, so: Es gibt geistes- bzw. kulturwissenschaftsbezogene Kunst unterschiedlicher Art. „Einige *artist-researchers* orientieren sich an akademischen Kunststudien, andere an der philosophischen Ästhetik. Wieder andere fühlen eine Affinität zu Kulturwissenschaften [...]. Einige inspirieren sich durch Phänomenologie oder Kognitionswissenschaften, andere legen den Schwerpunkt auf Ingenieurwissenschaften und Technologie.“ (48)

¹² In: Ritterman/Bast/Mittelstraß (Hg.): *Kunst und Forschung* (wie Anm. 1), S. 169–182.

¹³ Vgl. dazu in Lieferung 1 Kapitel 2.1.

gen Fällen als wissenschaftsbezogene Kunst, in anderen als kunstbezogene Wissenschaft, in weiteren Fällen als Kooperation zwischen Wissenschaft und Kunst.

„In der bisweilen heftig geführten Diskussion, ob ‚künstlerische Forschung‘ überhaupt eine zulässige Begriffskombination sei, wird häufig angeführt, dass wissenschaftliche Forschung durch Objektivität, Rationalität und Systematik gekennzeichnet sei, während die Kunst durch Subjektivität, Emotionalität und Intuition charakterisiert werde, weshalb die Begriffe ‚Kunst‘ und ‚Forschung‘ einander ausschließen würden.“ (170f.)

Demgegenüber weist Bast auf die „in der Wissenschaftsgeschichte dokumentierte[] Rolle von Intuition in bahnbrechenden Forschungsleistungen hin“ (171). Absolute Entgegensetzungen z.B. zwischen Objektivität und Subjektivität sind auch nach meiner Auffassung ungeeignet, um zu einer tragfähigen Bestimmung des Verhältnisses von Wissenschaft und Kunst zu gelangen. So spielen z.B. in der wissenschaftlichen Forschung zweifellos Elemente von „Subjektivität, Emotionalität und Intuition“ eine Rolle, etwa in der Entwicklungsphase einer neuen Theorie. Daraus, dass eine absolute Entgegensetzung zwischen Wissenschaft und Kunst unbefriedigend ist, folgt aber nicht, dass auch die Annahme einer relativen Eigenständigkeit von Wissenschaft und Kunst aufgegeben werden muss – diese ist vielmehr gesondert zu diskutieren. Es ist keineswegs notwendig und alternativlos, aus der berechtigten Kritik an der absoluten Entgegensetzung zu folgern, dass die Grenzen zwischen Wissenschaft und Kunst generell verschwimmen.

4.2 Rückgriff auf Oswald Oberhuber

Nachdem er mehrere Auffassungen vom Verhältnis von Wissenschaft und Kunst referiert hat, schließt sich Bast Oswald Oberhuber an:

„Für ihn geht es in der Kunst, anders als in den Wissenschaften und in der Technik, nicht um Entwicklung, die immer auch eine Verbesserung darstellt. ‚Die Kunst ist anders, sie verbessert nichts, ein Bild wird nicht um das Dreifache besser als ein voriges Bild, das ist der wesentliche Unterschied.‘ [...] In den Wissenschaften bringen Veränderung und Erneuerung immer auch entweder Widerlegung und Ablösung bestehenden Wissens oder zumindest die Erweiterung und Ergänzung von Wissen, also das Ausfüllen von Wissenslücken. Der Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst besteht auch darin, dass ästhetische Neuerungen das Vorherige nicht ungültig machen. [...] Picasso hat van Gogh weder widerlegt noch in seiner Bedeutung geschmälert.“ (172)

Diese Sichtweise wird von vielen geteilt; auch ich bin der Auffassung, „dass ästhetische Neuerungen das Vorherige nicht ungültig machen“ (172). Eine vertiefende Betrachtung erfolgt jedoch nicht; so bleibt ungeklärt, *worauf dieser Unterschied zurückzuführen ist*. Ich skizziere die Position der kognitiven Kunsttheorie: Kunstwerke sind stets Realisierungen individueller Kunstprogramme vor dem Hintergrund eines bestimmten Überzeugungssystems, eines weltanschaulichen Rahmens. Sowohl bei den Kunstprogrammen als auch bei den ihnen zugrundeliegenden Überzeugungssystemen spielen Wertüberzeugungen eine zentrale Rolle. Während die Entwicklung verlässlichen empirischen Wissens immer mit „Widerlegung und Ablösung“ verbunden ist, können die als Realisierungen von Wertüberzeugungen ästhetischer und anderer Art begriffenen Kunstwerke zunächst einmal *nebeneinander bestehen*. Um bei Oberhubers Beispiel zu bleiben: Man kann *sowohl* Picassos *als auch* van Goghs Arbeiten schätzen. Das schließt nicht aus, dass man – aus Gründen, die sich aus dem jeweiligen Überzeugungssystem ergeben – den einen Künstler gegenüber dem anderen *bevorzugt*.

Bei Bast bleibt auch unbemerkt, dass die dargestellte Position mit solchen Theorien der künstlerischen Forschung, die dieser ein *Erkenntnisstreben besonderer Art* zuschreiben, die also annehmen, dass künstlerische Forschung zu einer Erweiterung des Wissens und Verstehens führt, nur schwer in Einklang zu bringen ist. Bast spricht schließlich selbst von einem „künstlerischen Erkenntnisgewinnungsprozess“ (172). Stellt aber eine „Erlangung neuen [...] künstlerischen Wissens“ (172) nicht einen *Fortschritt* gegenüber dem bisherigen Wissen dar? Ungefragt und ungeklärt bleibt, wie das mit dem Beispiel vereinbar ist.

Ich stimme der These zu, dass auf wissenschaftlicher Ebene die traditionelle Theorie des Genies, demzufolge das Genie Neues ganz „aus sich selbst heraus“ (173) schafft, abzulehnen ist. Sowohl in der Wissenschaft als auch in der Kunst „entsteht nichts aus dem Nichts. [...] Jedes Bild, jeder Satz, jeder Klang steht in Bezug zu den früheren.“ (173; Florian Dombois).

„Oft wird behauptet, das Wesentliche an der künstlerischen Forschung sei der Prozess, um damit eine Abgrenzung von der nicht-forschenden künstlerischen Produktion zu konstruieren. Aber genauso wenig, wie man wissenschaftliche Forschung auf den Forschungsprozess reduzieren kann, ist es möglich, künstlerische Forschung vor einem allfälligen Ergebnis dieses Forschungsprozesses enden lassen zu wollen.“ (174)

Bezogen auf die Elemente Prozess und Resultat besteht auf wissenschaftlicher Ebene ein Sowohl-als-auch- und kein Entweder-oder-Verhältnis. Zu einem bestimmten *Kunstprogramm* kann es aber gehören, den künstlerischen Arbeitsprozess gegenüber dem Resultat zu *bevorzugen* – oder umgekehrt.

4.3 Warum künstlerische Forschung?

„Warum ist es eigentlich so wichtig, ob es künstlerische Forschung gibt oder nicht, ob es sie geben kann und darf? Warum taucht gerade jetzt diese Frage auf? Ausschlaggebend dafür ist der Umstand, dass Kunstuniversitäten, -hochschulen und -akademien [...] immer schmerzhafter erkennen müssen, dass sie – im Gegensatz zu den wissenschaftlichen Universitäten – als Institutionen so gut wie keinen genuine Anteil an der ästhetischen Entwicklung haben.“ (174) „Jetzt ist es jedenfalls schon einige Zeit der Kunstmarkt, der die Richtung der ästhetischen Inno-

vation steuert, und nur er verleiht Wert und Reputation. [...] Die Situation der Künste, umgelegt auf die Wissenschaften, würde bedeuten, dass nur die Chemische Industrie entscheidet, was gute und wichtige neue Forschungsansätze in der Chemie sind“ (175).

Bast greift hier die anfangs formulierte Idee „einer Artistic Community [...] als Pendant zur Scientific Community“ (169) auf, die ihm offenbar sehr am Herzen liegt. Unstrittig ist, dass gegenwärtig der Kunstmarkt eine wichtige Rolle bei der Steuerung der „Richtung der ästhetischen Innovation“ spielt, aber, wenn ich recht sehe, sind die bestehenden Kunsthochschulen immer auch ein Ort, an dem in diesem oder jenem Ausmaß die Entwicklung neuer Kunstprogramme relativ unabhängig von den Vorgaben des Kunstmarkts stattfinden konnte und kann. Daher halte ich Basts *historische These*, dass Konzepte künstlerischer Forschung aktuell so wichtig sind, um der Steuerung der ästhetischen Innovation primär durch den Kunstmarkt entgegenzuwirken, für verfehlt. Diese Tendenz spielt zudem in den bislang behandelten Sammelbänden zum Thema künstlerische Forschung keine größere Rolle; sie ist höchstens ansatzweise hier und dort gegeben.

„Man bedenke nur, in welchem Zustand die Wissenschaften heute wären, gäbe es keine im Wesentlichen interessenunabhängige, staatlich finanzierte und von der scientific community gesteuerte Grundlagenforschung, sondern nur mehr industriefinanzierte anwendungsorientierte Forschung.“ (176)

Dass die „Implementierung künstlerischer Forschung [...] in das Tätigkeitsspektrum der Kunstuniversitäten“ (176) direkt zur Bildung einer Artistic Community der erwünschten Art führt, bestreite ich. Das hängt damit zusammen, dass die z.B. von Borgdorff konzipierte kunstbezogene Peer Review einige Schwachstellen aufweist; vgl. Lieferung 1, Kapitel 1.

4.4 Annäherung zwischen Wissenschaft und Kunst

„Subdisziplinäre Nischenbildung war und ist das aktuelle Erfolgsmodell für wissenschaftliche Anerkennung und Karriere. Jeder ist sich selbst der Nächste. Disziplinenübergreifendes wissenschaftliches oder gar wissenschaftlich-künstlerisches Arbeiten oder Zusammenarbeiten ist die große Ausnahme an den Universitäten – sowohl in der Forschung als auch in der Lehre.“ (176)

Während meiner gesamten universitären Dienstzeit von den 1970er Jahren bis 2013 bemühte ich mich um eine Gegensteuerung. Siehe dazu die historische Aufarbeitung *25 Jahre Schwerpunkt Mythos, Ideologie und Methoden ... und kein Ende*.¹⁴

„Seit einigen Jahren bemerken wir [...] neuerlich starkes Interesse an einer versuchten Annäherung zwischen Wissenschaft und Kunst. [...] Einerseits stellen neue Erkenntnisse in der Physik (experimentelle Quantenphysik), in den Biowissenschaften (insbesondere Genetik) und in der Hirnforschung das Dogma der streng deduktiv-analytischen Forschungsmethodologie teilweise in Frage und zeigen durchaus Parallelen zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Entwicklungsprozessen auf.“ (177)

Diese These wird in den von mir bislang untersuchten Sammelbänden zur deutschsprachigen Diskussion über Konzepte der künstlerischen Forschung zwar häufiger vertreten, aber eine ausgeformte Argumentation, die geeignet wäre, auch Skeptiker zu überzeugen, findet sich bislang nicht.

„Andererseits wird gerade in diesen heute innovativsten Wissenschaftszweigen immer deutlicher, dass oft Bilder eine notwendige Voraussetzung für das Weiterführen wissenschaftlicher Forschungsstrategien sind. Die Visualisierung wird die Basis für das Weiterarbeiten auf neuen Theorieebenen.“ (177)

Nicht alle Bilder sind der Kunst zuzuordnen; daher ist fraglich, ob in diesem Fall eine „Annäherung zwischen Wissenschaft und Kunst“ vorliegt.

„Umgekehrt hat sich die Kunst zu jeder Zeit neuer Technologien bemächtigt, um sie als jeweils ‚neue Medien‘ für künstlerische Arbeiten zu nutzen.“ (177)

Das ist richtig; in w/k wird hier von *technik- bzw. technologiebezogener Kunst* gesprochen. Die „bildgebenden Verfahren in Form von Fotografie, Video und digitaler Computertechnik sind mittlerweile Jahrzehnte alte Technologien, die der Kunst neue Möglichkeiten eröffneten.“ (178) „Die Biotechnologie, Mikro- und Nanostrukturen eröffnende bildgebende Verfahren“ (178) sind aber nicht als solche *künstlerischer Natur*. Dass sie dann z.B. „für synergetische Interaktionen zwischen Kunst, Sozialwissenschaften und Urbanismusforschung“ (178) genutzt werden können, steht auf einem anderen Blatt. Wenn in diesem Zusammenhang von künstlerischer Forschung bzw. „Arts-based Research“ (178) gesprochen wird, so bietet sich *technologiebezogene Kunst* als Präzisierung an.

„Die bewusste Verwendung des Begriffs ‚Forschung‘ im Bereich der Kunst ist [...] auch manchmal als Zeichen dafür [zu verstehen], wie stark der von einer zunehmenden Scientisierung, also Vernaturwissenschaftlichung der akademischen Debattenkultur ausgehende gesellschaftliche Druck auch auf den Bereich der Künste ist. Mit Begriffen wie ‚Labor‘, ‚Inkubator‘, ‚Versuchsanordnung‘ oder ‚Experiment‘ wird offensichtlich auch in der Kunst versucht, den Gesetzen der ‚Ökonomie der Aufmerksamkeit‘, denen die wissenschaftliche und [...] künstlerische Welt unterliegt, besser gerecht zu werden.“ (179)

Ich schlage wiederum eine Differenzierung vor:

- Grob lässt sich die *naturwissenschaftsbezogene Kunstströmung* (zu der etwa die BioArt gehört) von der überwiegend *geistes- bzw. kulturwissenschaftsbezogenen künstlerischen Forschung* unterscheiden.

¹⁴ In: *Mythos-Magazin* (Sep. 2013), online unter http://mythos-magazin.de/geschichtedesschwerpunkts/pt_25Jahre.pdf.

- Die Verwendung der genannten Begriffe findet sich – wenn ich recht sehe – überwiegend in der naturwissenschaftsbezogenen Kunst, die von der Faszination durch die jeweilige Naturwissenschaft getragen wird.
- Dort, wo Konzepte der künstlerischen Forschung der Kunst ein Erkenntnisstreben zuschreiben, das *ganz anders* als das wissenschaftliche und speziell das naturwissenschaftliche sei, bieten sich demgegenüber andere Begriffe an.

„Auch die international vielfach zu beobachtende, beinahe exklusive Zuordnung künstlerischer Forschung zum Sektor universitärer künstlerischer Doktoratsstudien (PhD in practice, Doctor artium) scheint eher ein Erfolg kunstfremder Einflussfaktoren zu sein.“ (179)

Sicher spielt die Forderung einer „Einreihung in die international normierte Hierarchie akademischer Bildungsinstitutionen (Bachelor – Master – Doktorat)“ (180) hier eine Rolle – auf die Kunsthochschulen wird oft Druck ausgeübt, alle drei Bildungsabschlüsse anzubieten. Man kann dem aber auch eine konstruktive Wendung geben: Die Einführung „formal vergleichbarer Studienabschlüsse“ (180) gibt Gelegenheit zu untersuchen, ob gut durchdachte Formen eines Doctor artium möglich sind.

Bast zufolge ist es jedoch „nicht nachweisbar, dass die Beschäftigung mit künstlerischer Forschung an Kunstuniversitäten zwingend die Einrichtung künstlerischer Doktoratsstudien erfordern würde. Natürlich ist und muss künstlerische Forschung an Kunstuniversitäten auch ohne Formal-Akademisierung [...] möglich sein.“ (180)

An dieser Stelle greife ich wieder auf meine Unterscheidung dreier Diskurse zurück. In Diskurs 1 wird für eine bestimmte Art der Ausbildung an Kunsthochschulen plädiert, die nach dem Konzept Borgdorffs darauf hinausläuft, die Studierenden auf eine *wissenschaftsähnliche* Vorgehensweise zu verpflichten. Kunsthochschulen und Kulturministerien können sich dafür oder dagegen entscheiden. Zumindest denkbar ist auch, diese Art der Ausbildung nur für einen Teil der jeweiligen Kunsthochschule verbindlich zu machen.¹⁵

„Künstlerische Forschung muss und wird schon in wenigen Jahren als zentraler Aufgabenbereich von Kunstuniversitäten völlig außer Diskussion stehen.“ (181)

Angesichts der beeindruckenden weltweiten Erfolgsgeschichte ist damit zu rechnen, dass es weitere Kunsthochschulen geben wird, die ihre Ausbildung gemäß diesem oder jenem Konzept der künstlerischen Forschung gestalten (Diskurs 1). Ferner werden weitere Kunsttheorien der künstlerischen Forschung auftreten (Diskurs 2); abzuwarten bleibt, ob diese in der Lage sein werden, die (unter anderem von mir) vorgebrachten Einwände zu entkräften. Anzunehmen ist ferner, dass viele Künstlerinnen und Künstler dazu übergehen werden, ihr Tun als künstlerische Forschung zu begreifen (Diskurs 3). Das ist legitim;¹⁶ meine Intervention läuft darauf hinaus zu prüfen, ob sich das, was als künstlerische Forschung verstanden wird, nicht in allen oder zumindest den meisten Fällen präziser fassen lässt als wissenschaftsbezogene, als technikbezogene Kunst usw.

„Die verblüffend einfach anmutende Antwort auf die Frage: Warum brauchen wir eine ‚Kunst als Forschung‘ gibt Florian Dombois: ‚Weil die Wissenschaft erfolgreich, aber nicht vollständig die Welt zu erklären vermag. Es braucht eine Alternative, die das von ihr Vernachlässigte wieder in den Blick rückt.‘ Dass weder die Wissenschaft noch die Kunst die Welt je vollständig erklären werden können, ist beiden ebenso gemeinsam wie die irrational leidenschaftliche Weigerung, dies zu akzeptieren.“ (182)

Mit Dombois' Behauptung kann ich mich gar nicht anfreunden:

- Die Position „Wissenschaft und Kunst liefern jeweils nur eine *Teilerklärung* der Welt, und sie sollten das akzeptieren“ leidet zunächst darunter, dass mit einem ungeklärten und kontraintuitiven Begriff der Erklärung gearbeitet wird. In den Erfahrungswissenschaften ist man bestrebt, die jeweils festgestellten Phänomene mithilfe von theoretischen Konstruktionen zu erklären, wobei unter Erklärung in der Regel eine kausale Erklärung dieses oder jenes Typs zu verstehen ist.
- Von Kunstwerken sagt man hingegen üblicherweise – zumindest in den meisten Fällen – nicht, dass sie eine *Erklärung* bestimmter Phänomene oder gar der Welt im Ganzen liefern. Daher muss die Behauptung, *die Kunst* leiste – wie die Wissenschaft, aber auf ganz andere Weise als diese – eine *Teilerklärung* der Welt, als verfehlt gelten.
- Das einzuräumen, bedeutet nicht, der Wissenschaft zuzubilligen, sie leiste eine *vollständige* Erklärung all dessen, was es auf der Welt gibt wie auch der Entstehung der Welt im Ganzen. Die Erfahrungswissenschaften dringen aber immer wieder zu gut bestätigten Erklärungen dessen vor, was zuvor nicht befriedigend erklärt werden konnte.
- Der Kunst können von Künstlerinnen und Künstlern (sowie von anderen) ganz unterschiedliche Aufgaben zugewiesen werden; sie hat nicht die *eine* Aufgabe, das von der Wissenschaft Vernachlässigte „wieder in den Blick“ zu rücken. Einige Künstler sind der Meinung, über eine *weltanschauliche Welterklärung* zu verfügen, welche den von den Erfahrungswissenschaften erarbeiteten Erklärungen überlegen sei; dieser Anspruch hält aber einer kritischen Prüfung nicht stand.

5. Diskussion einzelner Aspekte

In diesem Kapitel werden aus weiteren Aufsätzen wenige ausgewählte Passagen behandelt, die für meine Fragestellungen relevant sind.

¹⁵ „Die Durchführung künstlerischer Forschung ist nicht an Doktoratsstudienprogramme gebunden.“ (181)

¹⁶ „Die inhaltliche Dominanz bei künstlerischen Forschungsprojekten muss bei Künstlern und Künstlerinnen liegen“ (181).

5.1 Hans-Peter Schwarz¹⁷

In seinem Aufsatz weist Hans-Peter Schwarz auf eine Entwicklung hin, die auch für die Debatte über Konzepte der künstlerischen Forschung bedeutsam ist, nämlich auf
„das neue Verhältnis der Künste zur Technologie, zur digitalen Medientechnologie im Besonderen, die sich seit den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts zum Motor postmoderner Globalisierungskulturen entwickelt hat. Im Zuge dieses Prozesses kommt es zu einem Hybridisierungsprozess, der [...] auch zu jenen hybriden Kunstformen führt, die im Einflussbereich der digitalen Medientechnologien entstanden [...]. Ich meine die diversen Formen der interaktiven Medienkunst, aber auch den Video-Essay oder die verschiedenen Strategien der Netz-Kunst.“ (94f.)

Es gibt nicht nur *wissenschaftsbezogenen*, sondern auch *technologiebezogenen* arbeitende Künstler, die auf neue Technologien dieser oder jener Art zurückgreifen, z.B. eben auf die digitale Medientechnologie. Von Schwarz kann gesagt werden, dass er sich vorrangig mit der technologiebezogenen Kunst befasst.

Nach Schwarz gibt es *zwei* Konzepte „von Kunst als Forschung“, die beide eine „Existenzberechtigung“ (96) besitzen; aus der Sicht des in *5 Jahre w/k: Was bisher geschah*¹⁸ zusammengefassten w/k-Programms gilt, dass es sowohl *geisteswissenschaftsbezogene* als auch *naturwissenschaftsbezogene* künstlerische Ansätze gibt. Während in Theorien der künstlerischen Forschung wie der Borgdorffs hauptsächlich die geisteswissenschaftsbezogene Kunst zur Sprache kommt, dominiert weltweit wohl die naturwissenschaftsbezogene Kunst.

In diesem Zusammenhang weist Schwarz auf ein Projekt hin, „das am Zürcher Institut für Computermusik und Soundtechnologie realisiert wurde, einer Forschungskultur, die sehr viel mit derjenigen der Naturwissenschaften zu tun hat.“ (103f.) Theorien der künstlerischen Forschung wie die Borgdorffs orientieren sich demgegenüber *vorrangig* an den Geistes- und Sozialwissenschaften. Schwarz hebt die „biografische[] Nähe der meisten Theoretiker und Theoretikerinnen an Kunsthochschulen zu den geisteswissenschaftlichen Disziplinen“ hervor; „[i]n den meisten Diskursen um Forschung und Kunst geben sie ja noch den Ton an“ (105). Schwarz will der naturwissenschaftsbezogenen Kunst ein größeres Gewicht verleihen. Der „Forschungsalltag an den Kunsthochschulen“ wird „nicht ausschließlich von einer noch wenig definierten Research through the Arts bestimmt“ (119).

An Beispielen zeigt er, dass es „Verbindungsmöglichkeiten zwischen naturwissenschaftlichen Forschungskulturen und künstlerischen Forschungskulturen gibt“ (110). Dazu gehört „das Artist-in-Lab Programm“:

„Im AIL erhalten Medienkünstler und Medienkünstlerinnen die Gelegenheit, in strategischen Großforschungseinrichtungen, die naturgemäß naturwissenschaftliche sind, zu arbeiten, und die dortigen Infrastrukturen auf ihre Verwendungsmöglichkeit für den Kunstprozess zu untersuchen. Die Arbeit von Künstlern und Künstlerinnen im Forschungslabor erlaubt aber auch den dort residierenden Forschern und Forscherinnen, gewissermaßen durch das Perspektiv der künstlerischen Erkenntnisinteressen ihre eigenen neu zu erleben“ (110).

Damit „die Forschung an Kunsthochschulen derjenigen an wissenschaftlichen Universitäten gleichwertig“ wird, fordert Schwarz:

„Es sind langfristige Investitionen nötig, um den traditionellen und manchmal, gestehen wir es ruhig, auch etwas antiquierten Werkstattbetrieb der Kunsthochschulen alter Prägung zum zukunftsorientierten Kunst-Forschungslabor zu entwickeln.“ (116)

Demgegenüber plädiere ich für ein Sowohl-als-auch:

- Eine Kunsthochschule kann das Ziel verfolgen, sich ganz oder teilweise auf die Ausbildung *technologiebezogener* Künstlerinnen und Künstler zu konzentrieren, um so ein spezifisches Profil zu gewinnen. Dafür sind natürlich erhebliche „langfristige Investitionen nötig“.
- Es ist jedoch kein sinnvolles Ziel, *alle* Kunststudierenden zu technologiebezogenen Künstlern ausbilden zu wollen. Neben den Programmen technologiebezogener Kunst gibt es noch eine Reihe weiterer Kunstprogramme, die ebenfalls legitim und keineswegs generell als *antiquiert* zu betrachten sind. Die Dogmatisierung bzw. Verabsolutierung eines bestimmten Kunstprogramms ist auch in diesem Kontext zu vermeiden.

Schwarz' Überlegungen ordne ich hauptsächlich dem bildungspolitischen Diskurs 1 zu. Er spricht z.B. von denen, „die Kulturinstitute leiten und es schwer genug haben, dem Fiskus Gründe zu liefern, ausreichende Mittel bereitzustellen für die Kultur insgesamt und vor allem für die Bildungsaufgaben im Kulturbereich“; es ist in der Tat schwierig, „Kulturinstitutionen durch die Kapriolen bildungs- und finanzpolitischer Sparakrobatik zu geleiten und Geld für kulturelle Aufgaben zu akquirieren“ (88). „Die Forschungsinstitute müssen [...] Drittmittel akquirieren.“ (98)

5.2 Peter Dejans¹⁹

Peter Dejans befasst sich in seinem Artikel mit dem „Thema Promotionsstudien im Musikhochschulsektor und im Rahmen des Bologna-Prozesses“ (124); sein Beitrag ist also primär dem hochschulpolitischen Diskurs 1 zuzuordnen,

¹⁷ H.-P. Schwarz: *Die Künste und die Creative Industries – Irrwege der Forschung?* In: Ritterman/Bast/Mittelstraß (Hg.): *Kunst und Forschung* (wie Anm. 1). S. 80–122.

¹⁸ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (14.01. und 29.01.2022), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/fuenfjahre-w-k-was-bisher-geschah-teil-i/> und <https://wissenschaft-kunst.de/5-jahre-w-k-was-bisher-geschah-teil-ii/>.

¹⁹ P. Dejans: *Doktoratsstudium in der europäischen Musikhochschulausbildung: eine Herausforderung.* In: Ritterman/Bast/Mittelstraß (Hg.): *Kunst und Forschung* (wie Anm. 1). S. 123–137.

auf den ich nur am Rande eingehe.²⁰ Ich beschränke mich auf einige Passagen.

„Während der kurzen Zeit seines Bestehens war das Orpheus-Institut stets darauf bedacht, neue Arten der [künstlerischen, P.T.] Forschung zu entwickeln und zu erschließen, die vollständig in die musikalische Praxis eingebettet sind und sich auf die einzigartigen Fähigkeiten von Musikern konzentrieren.“ (125)

Aus den in den bisherigen Kommentaren eingeführten terminologischen Differenzierungen ergibt sich folgende Vorgehensweise: Es wird geklärt, was jeweils unter künstlerischer Forschung verstanden wird, um zu einer Präzisierung zu gelangen. Eine Variante: Gemeint sein kann die *Produktion wissenschaftsbezogener Kunst*; diese ist in die künstlerische Praxis eingebettet und bezieht sich auf die besonderen Fähigkeiten von Künstlerinnen und Künstlern. Zur Kenntnis zu nehmen ist, dass das von *einigen* als „Artistic Research“ (126) bezeichnet wird.

„Ein Großteil der Musikforschung fand traditionellerweise in den akademischen Disziplinen im Dunstkreis der Musik als Kunstform statt (z.B. Musikwissenschaft, Musikgeschichte, Musiktheorie, Musiksoziologie, Musikpsychologie, Akustik etc.). Diese spezifischen Prozesse der Theorie- und Erkenntnisbildung haben im Allgemeinen aktive Künstler ausgeschlossen. Das führte zur Entwicklung von theoretischen und historischen Konstrukten, die zwar Licht auf viele komplexe und bedeutsame historische und theoretische Probleme warfen, aber nichts über signifikante Aspekte der musikalischen und künstlerischen Realität aussagen und viele der Themen ignorieren, die für Künstler und Künstlerinnen besonders relevant sind. Künstler-Forscher (engl. artist-researchers) haben nun argumentiert, dass die in diesen traditionellen universitären Disziplinen gewonnenen Erkenntnisse zu einer verzerrten Wahrnehmung der künstlerischen Realität führen können. Sie könnten als nur partiell und damit nicht in vollem Umfang auf die künstlerische Praxis anwendbar angesehen werden.“ (126)

Ich diskutiere diese Passage am Beispiel der germanistischen Literaturwissenschaft, in der ich jahrzehntelang tätig war:

- Ein Großteil der Literaturforschung fand und findet in der Tat in akademischen Disziplinen wie der Literaturwissenschaft, der Literaturgeschichte, der Literaturtheorie, Literatursoziologie, Literaturpsychologie statt. An den „spezifischen Prozesse[n] der Theorie- und Erkenntnisbildung“ waren und sind aktive Schriftsteller gar nicht oder nur peripher beteiligt.
- Das kann zur Vernachlässigung „signifikante[r] Aspekte der [...] künstlerischen Realität“ führen. Leider gibt Dejas nicht an, welche Defizite genau gemeint sind. Entsprechend bleibt in der Aussage, dass die in den traditionellen universitären Disziplinen unternommenen Studien eine „verzerrte[] Wahrnehmung der künstlerischen Realität“ zur Folge haben können, ungeklärt, was für Verzerrungen gemeint sind.
- Aus dem nächsten Satz – „Diese Situation lässt sich am besten dadurch bereinigen, dass man die täglichen Erfahrungen von Künstlern und Künstlerinnen, ihr künstlerisches Verständnis und ihre informelle Theorienbildung in den Forschungsprozess einbezieht“ (126) – lässt sich erschließen, dass es vor allem um Aussagen über den *eigentlichen Schaffensprozess* und die darin vollzogene „informelle Theorienbildung“ geht.
- Die Literaturwissenschaft kann zu gut begründeten Aussagen über den literarischen Schaffensprozess unter anderem dadurch gelangen, dass sie Schriftstellerinnen und Schriftsteller befragt und weitere Informationen über konkrete Produktionsprozesse auswertet. De facto geschieht dies auch in einigen Formen der Literaturwissenschaft.
- Einige Literaturwissenschaftler sind zugleich aktive Schriftsteller (und damit Künstler). Es besteht die Möglichkeit, dass sie sich an der wissenschaftlichen Erforschung literarischer Schaffensprozesse beteiligen und ihre eigenen Erfahrungen in sie einbringen.

Bei Dejas entsteht nun der Eindruck, dass „die in diesen traditionellen universitären Disziplinen gewonnenen Erkenntnisse zu einer verzerrten Wahrnehmung der künstlerischen Realität führen“ *müssen*; das halte ich, wie aus den Erläuterungen hervorgeht, für unzutreffend. Zwei Perspektiven auf konkrete Schaffensprozesse lassen sich unterscheiden: In den verschiedenen Arten der *Kunstwissenschaft* (Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft usw.) geht es in einer speziellen Disziplin darum, Schaffensprozesse korrekt zu erfassen und mithilfe unterschiedlicher Ansätze theoretisch zu durchdringen bzw. zu erklären; in den verschiedenen Arten der *künstlerischen Ausbildung* ist es demgegenüber primär darum zu tun, Schaffensprozesse in Gang zu bringen und zu fördern. Dejas spricht von der „Förderung künstlerischer Weiterentwicklung“ (126). Die „aktive[n] Künstler“ sind hier *direkt angesprochen*, während sie im ersten Fall der Wissenschaft *Informationen für die theoretische Durchdringung von Schaffensprozessen liefern*. Wissenschaftliche Aussagen über Schaffensprozesse können zwar von Künstlerinnen und Künstlern für ihre Arbeit genutzt werden, sie sind aber nicht direkt auf eine solche Nutzung angelegt.

Andere Aussagen Dejas' beziehen sich auf die künstlerische Forschung im Sinne einer bestimmten Art der Kunstausbildung (Diskurs 1):

„Jede Forschungstätigkeit gliedert sich in mehrere aufeinanderfolgende Schritte: Formulierung eines Forschungsanliegens, Untersuchung dieses Anliegens und Berichterstattung über die Ergebnisse. Künstlerische Forschung muss denselben internationalen Standards in intellektueller Stringenz, konzeptueller Klarheit und angemessener Methodik Genüge tun wie jeder andere Forschungszweig. Der Hauptunterschied zwischen künstlerischer Forschung und anderen Forschungstypen liegt in der Tatsache, dass hier die Kunstschaffenden [...] in signifikanter Weise involviert sind und selbst zum Forscher werden.“ (127)

²⁰ Sandra Kemp informiert in *Royal College of Art London: Das Forschungsumfeld* (S. 153–160) detailliert über diese Institution. Da sie keine Thesen zur künstlerischen Forschung aufstellt, gehe ich nicht näher auf diesen Text ein.

Dazu gehört auch, „dass der Künstler-Forscher oder die Künstler-Forscherin sich selbst als Forschungsthema wählen kann“ (127).

Dejans' Bestimmungen stimmen mit denen Borgdorffs weitgehend überein. Von Doktorandinnen und Doktoranden wird eine *wissenschaftsähnliche* Vorgehensweise gefordert. Siehe dazu meinen Kommentar in Lieferung 1, Kapitel 1, der zwischen Forschung im weiteren und im engeren Sinn unterscheidet.

Für ein Projekt suchte das „Orpheus Research Centre [...] eine seltene Spezies: passionierte Kunstschaffende mit einem Talent für tiefeschürfende Fragen“ (132). Ich nutze diese Textstelle, um meine kunsttheoretische Position weiter auszuführen: Kunstschaffende aller Art arbeiten im Rahmen individueller Kunstprogramme, die aber nicht immer klar bewusst sind. Wenn sie z.B. wissenschaftsbezogene Kunst machen, so rezipieren sie einen bestimmten Komplex wissenschaftlicher Theorien/Methoden/Ergebnisse und passen diesen an das jeweilige individuelle Überzeugungssystem an (ich spreche hier von aneignender Interpretation).

„Die Erfahrung zeigt, dass das Musikhören von Musikern sich in bedeutender Weise vom Hörverhalten von Nicht-Musikern unterscheidet, selbst wenn diese sehr musikkundig sind.“ (133)

Entsprechendes gilt für andere Kunstformen. Nicht einverstanden bin ich damit, diese Besonderheit generell dem „Wissen“ zuzuschreiben, „das bereits in der Zunft der Musikschaffenden vorhanden ist“ (132f.). Hier bleibt unbeachtet, dass das Musikhören, das Ansehen von Werken der bildenden Kunst usw. zu einem erheblichen Teil von werthalt-normativen Überzeugungen gesteuert werden, die variabel sind und nicht einfach als *Wissen* betrachtet werden können, insbesondere nicht als *verlässliches* Wissen. Auch Wissen in einem engeren Sinn spielt in Schaffensprozessen eine Rolle, aber entscheidend ist die Gewinnung eines künstlerischen Konzepts, das auf Wertüberzeugungen beruht.

5.3 Georg Schulz/Robert Höldrich²¹

„Im österreichischen Kontext werden die Begriffe ‚Künstlerische Forschung‘ und ‚Entwicklung und Erschließung der Künste‘ weitgehend gleichgesetzt.“ (198)

Ob man die beiden Begriffe gleichsetzt oder „die künstlerische Forschung als Teilgebiet der Entwicklung und Erschließung der Künste betrachtet“ (198), ist vor allem für die bildungspolitische Debatte relevant (Diskurs 1). Vollzieht sich „die Entwicklung neuer Kunstformen [...] in enger Verbindung mit wissenschaftlicher Forschung oder deren Anwendungen“ (198), so trägt es zur Klärung bei, wenn von *wissenschaftsbezogener* Kunst gesprochen wird.²²

Wenn es heißt, künstlerische Forschung müsse „sowohl zur Lösung einer künstlerischen Frage beitragen als auch intersubjektiv dokumentierbar sein“ (199), so lässt sich das auf das von Borgdorff formulierte *Modell der Kunstausbildung* beziehen (Diskurs 1), zu dem ein spezifisches Anforderungsprofil gehört.

„In diesem Sinne ergeben Kunstproduktion und Reflexion nicht automatisch künstlerische Forschung, da bei letzterer zunächst die ausformulierte These vorliegen muss, die durch die künstlerische Forschung intersubjektiv dokumentierbar bestätigt oder widerlegt wird. Diese Definition von künstlerischer Forschung ist besonders im künstlerischen Doktorat wesentlich“ (199).²³ Der zentrale Streitpunkt wird angesprochen, wenn gesagt wird, in der „europäischen Universitätslandschaft“ habe sich „ein neuer Diskurs etabliert, der neben den herkömmlichen Wissenschaftsdisziplinen vermehrt die künstlerische Arbeit und ihre Reflexion als eigenständigen Erkenntnisweg begreift und damit das Verständnis dessen, was unter Forschung gemeint ist, erweitert.“ (200)

Meine präzisierte Kritik habe ich im neuen Borgdorff-Kommentar in Kapitel 3 ausgeführt. Liegt z.B. wissenschaftsbezogene Kunst vor, so ist diese nicht als „eigenständige[r] Erkenntnisweg“ einzuordnen, sondern als Reaktion auf bestimmte wissenschaftliche Theorien/Methoden/Ergebnisse im Rahmen eines individuellen Gestaltungsprogramms – und zwar auch dann, wenn man sich *formal* an Standards wissenschaftlichen Arbeitens orientiert (explizite Fragestellung, Reflexion über Methoden usw.).

Auch bei Georg Schulz/Robert Höldrich bleibt ungeklärt, worin der „Erkenntnisgewinn“ der künstlerischen Forschung, worin die „künstlerische Wissensproduktion“ (201) in der Hauptsache bestehen soll. Die Rede von der „auf Erkenntnisgewinn gerichteten Durchdringung künstlerischer Werke“ (201) würde ich daher *reformulieren* als Aktivität von Lehrenden, die auf die reflektierte Produktion neuer Werke bzw. auf die „Weiterentwicklung künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten“ (217) ausgerichtet ist.²⁴

„Wer weiß, was er tut, tut es anders“ (211).

Das Nachdenken über das eigene Tun, das Sich-Bewusstmachen findet in mehreren Lebensbereichen statt – und es kann zur Veränderung des eigenen Tuns, der eigenen Praxis führen. Das kann als eine Form der Forschung im *weite-*

²¹ G. Schulz/R. Höldrich: *Künstlerische Forschung sowie Entwicklung und Erschließung der Künste an der Kunstuniversität Graz*. In: Ritterman/Bast/Mittelstraß (Hg.): *Kunst und Forschung* (wie Anm. 1). S. 197–223.

²² Das gilt auch für die Rede von „Schwerpunkte[n] mit einem starken Wissenschaftsbezug“ (202).

²³ „Die Konzeption des künstlerischen Doktoratsstudiums (Dr. artium) gründet auf der Einsicht, dass künstlerisches Tun Wissen generiert.“ (212)

²⁴ Richtig ist, „dass die Künste durch das Heraustreten aus nationaler Bindung in ihrer Intensität gewinnen“ (221).

ren Sinn eingeordnet werden. Bezogen auf die Kunst ist eine der möglichen Konsequenzen die Veränderung des individuellen *Kunstprogramms*; wie schon öfter erwähnt, ist das etwas anderes als „neues und andersartiges Wissen durch die Praxis zu gewinnen“ (211).

6. Die bislang behandelten Konzepte der künstlerischen Forschung im Überblick (Fortsetzung)

Hinsichtlich der *Theorien* der künstlerischen Forschung lassen sich auf der Grundlage der bisherigen Lieferungen mittlerweile acht Positionen unterscheiden. Bei dem Versuch einer systematischen Ordnung der Positionen, die von Fall zu Fall erweitert wird, bleiben die in den Kommentaren vorgetragene(n) Kritikpunkte unberücksichtigt.²⁵

Position 1

Anhand des von Henk Borgdorff im Aufsatz *Die Debatte über Forschung in der Kunst* vertretenen Ansatzes lässt sich Position 1 folgendermaßen charakterisieren: Die zentrale These besagt, dass die Forschung in der Kunst (= künstlerische Forschung) die Kriterien eines eigenständigen Erkenntnisunternehmens erfüllt. Zu Borgdorffs Zielen gehört es zu zeigen, dass sich Aussagen über Methoden, die anhand der Erfahrungswissenschaften gewonnen worden sind, auf die Forschung in der Kunst übertragen lassen.

- Borgdorffs Aufsatz ist in Lieferung 1²⁶, Kapitel 1 kommentiert worden. In Lieferung 3²⁷, Kapitel 5.3 wird auf weitere Thesen Borgdorffs eingegangen. In Kapitel 3 der aktuellen Lieferung wird die Kritikstrategie präzisiert.
- Die im (in Lieferung 3 kommentierten) Vorwort von Corina Caduff und Tan Wälchli vertretene Position lässt sich als Versuch begreifen, die von Borgdorff formulierte Position 1 durch eine zu ihr passende Unterscheidung „zwischen Kunst und Künstlerischer Forschung“²⁸ weiterzuentwickeln.
- Das von Marcel Cobussen vertretene Konzept, das ebenfalls in Lieferung 3 kommentiert worden ist, stimmt in einigen Punkten mit dem Borgdorffs überein.

Position 2

In Elke Bippus' Einleitung zum Band *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens* kommt ein Konzept künstlerischer Forschung zur Sprache, das als Position 2 eingeordnet werden kann (im Kommentar wird von Position a gesprochen). Diese Sichtweise fordert eine Ausrichtung der künstlerischen Forschung „an wissenschaftlichen Standards oder einem anwendungsorientierten Forschen“; entsprechend gepolte Fördereinrichtungen fordern etwa, die künstlerische Forschung müsse „relevante Fragen“ ausfindig machen“, „Themenkomplexe bestimmen“, „Quellen offen legen“, „Materialien zusammentragen und analysieren“, „das Projekt schlüssig und verständlich dokumentieren und die Überlegungen schriftlich formulieren“²⁹.

- Bippus' Text ist in Lieferung 2.1³⁰ kommentiert worden.
- Position 2 wird im von Bippus herausgegebenen Sammelband nicht vertreten, sondern fungiert in mehreren Aufsätzen als *theoretischer Gegner*, von dem man sich abgrenzt.
- Im Auge zu behalten ist die Frage, ob es Bezüge zwischen den Positionen 1 und 2 gibt, etwa derart, dass sich zumindest einige Vertreter von Position 2 auf Borgdorffs Theorie der künstlerischen Forschung berufen.
- Der in Lieferung 3 behandelte Aufsatz von Nina Malterud kann Position 2 zugeordnet werden. Diese Sichtweise gehört hauptsächlich zum *bildungspolitischen* Diskurs, der von der als *Kunsttheorie* verstandenen Theorie der künstlerischen Forschung abzugrenzen ist.
- Zumindest teilweise lässt sich auch der von Marcel Cobussen vertretene Ansatz, der ebenfalls in Lieferung 3 kommentiert worden ist, Position 2 zuordnen.

²⁵ Die in Kapitel 5 der aktuellen Lieferung diskutierten einzelnen Überlegungen von Hans-Peter Schwarz, Peter Dejans und Georg Schulz/Robert Höldrich bleiben in der Systematik der Positionen unberücksichtigt, da sie nicht als eigenständige Positionen einzuordnen sind.

²⁶ Siehe Anm. 4.

²⁷ Siehe Anm. 4.

²⁸ C. Caduff/F. Siegenthaler/T. Wälchli (Hg.): *Kunst und Künstlerische Forschung*. Zürich 2010, S. 12.

²⁹ E. Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*. Zürich/Berlin 2009 [2012], S. 9.

³⁰ Siehe Anm. 4.

- Der in der aktuellen Lieferung kommentierte Aufsatz von Jürgen Mittelstraß lässt sich ebenfalls Position 2 zuordnen.

Position 3

Bippus entfaltet in ihrer Einleitung eine Gegenposition zu Position 2, die als Position 3 eingeordnet werden kann (im Kommentar als Position b bezeichnet). Diese Sichtweise lehnt die strikte Orientierung der künstlerischen Forschung an wissenschaftlichen Standards ab. „*Künstlerische Forschung* [im Sinne von Position 3, P.T.] fügt sich nicht den Kriterien der beweisführenden Wiederholbarkeit, der Rationalität und Universalisierbarkeit.“³¹ Für Position 3 ist es charakteristisch, dass eine effektive Zusammenarbeit zwischen Künstlerinnen und Künstlern (welche einem für Position 3 typischen Kunstprogramm folgen) und Wissenschaftsphilosophen, Wissenschaftshistorikern usw. (welche dieses Kunstprogramm befürworten und sich um dessen theoretische Begründung bemühen) stattfindet.

- Hannes Rickli lässt sich als Künstler einordnen, der einem Position 3 zuzuordnenden Kunstprogramm folgt und sich auf im erläuterten Sinn vorgehende Wissenschaftsforscher beruft. Ricklis Text ist in Lieferung 2.1 kommentiert worden.
- Dieter Mersch kann das Ziel zugeschrieben werden, die für Position 3 charakteristischen Annahmen auszubuchstabieren, um eine *verlässliche theoretische Grundlage* zu schaffen. Mersch's Aufsatz ist in Lieferung 2.2³² kommentiert worden.
- Gabriele Gramelsbergers Aufsatz weist zumindest eine Nähe zu Position 3 auf: Sie arbeitet am Beispiel der Chemie Veränderungen in den wissenschaftlichen Praktiken heraus, vor allem den Übergang zum digitalen Labor. Behauptet wird, dass hier eine Annäherung an die Kunst bzw. an die künstlerische Forschung stattfindet. Gramelsbergers Aufsatz ist ebenfalls in Lieferung 2.2 kommentiert worden.

Position 4

Christoph Schenker entwirft eine Theorie der künstlerischen Innovationen, die *als Theorie der künstlerischen Forschung inszeniert wird*.

- Schenkers Aufsatz ist in Lieferung 2.1 kommentiert worden.

Position 5

Während Position 3 einer Theorie der künstlerischen Forschung primär auf Wissenschaftsforscher zurückgreift, die zum Teil wie etwa Bruno Latour und Hans-Jörg Rheinberger kritisch eingestellt sind, stützt sich Kathrin Buschs Theorie vor allem auf Philosophen, die eine philosophische Vernunftkritik, welche eine Kritik der neuzeitlichen Wissenschaften einschließt, vertreten (oder denen diese zumindest zugeschrieben wird): insbesondere auf Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger und Theodor W. Adorno, aber auch auf poststrukturalistische Ansätze von Jacques Derrida und Michel Foucault. Position 5 ist radikaler als Position 3.

- Buschs Text ist in Lieferung 2.2 kommentiert worden.

Position 6

Aus kunsthistorischer Perspektive werden einzelne Künstlerinnen und Künstler untersucht, die sich selbst der künstlerischen Forschung zuordnen oder von anderen so eingeordnet werden, um die Besonderheiten der jeweiligen künstlerischen Tätigkeit herauszuarbeiten. Hier gibt es mehrere Übereinstimmungen mit der w/k-Methode zur Analyse wissenschaftsbezogener Kunst. Solche Einzelstudien sind von der Entwicklung einer eigenen Theorie der künstlerischen Forschung (wie sie insbesondere in den Positionen 1, 3 und 5 geschieht) grundsätzlich zu unterscheiden.

- Beatrice von Bismarcks Studie zu Julie Ault und Martin Beck ist in Lieferung 2.2 kommentiert worden.

Position 7

Corina Caduff bemüht sich in ihrem Aufsatz – wie auch in dem zusammen mit Tan Wälchli verfassten Vorwort – um eine Abgrenzung der künstlerischen Forschung „sowohl von der wissenschaftli-

³¹ Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens* (wie Anm. 29), S. 10.

³² Siehe Anm. 4.

chen Forschung als auch von der allgemeinen Kunst³³, wobei die Kunstform *Literatur* im Mittelpunkt des Interesses steht. Künstlerische Forschung fällt dabei mit dem zusammen, was in w/k als *wissenschaftsbezogene Kunst* bezeichnet wird.

- Das Vorwort von Wälchli/Caduff und Caduffs Artikel sind in Lieferung 3 kommentiert worden.

Position 8

In Gerald Basts Aufsatz, der in der aktuellen Lieferung kommentiert wird, spielt das Konzept der *Artistic Community* eine zentrale Rolle. Er führt die Konjunktur von Ansätzen der künstlerischen Forschung darauf zurück, dass Kunsthochschulen „immer schmerzhafter erkennen müssen, dass sie – im Gegensatz zu den wissenschaftlichen Universitäten – als Institutionen so gut wie keinen genuine Anteil an der ästhetischen Entwicklung haben“ (174). „Jetzt ist es jedenfalls schon einige Zeit der Kunstmarkt, der die Richtung der ästhetischen Innovation steuert“ (175). Von der künstlerischen Forschung wird erwartet, dass sie zur Bildung einer der Scientific Community entsprechenden Artistic Community führen wird.

³³ Caduff/Siegenthaler/Wälchli (Hg.): *Kunst und Künstlerische Forschung* (wie Anm. 28), S. 12.